

Английская гравюра 18 века

8.

Очерки
по истории и технике гравюры




mala

Английская гравюра 18 века

English Engraving: 18th Century

8.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *Н.Н.Ковалдина*

История английской гравюры сравнительно молода. В то время, как многие европейские страны на континенте к 18 веку насчитывали многовековую художественную практику гравюры, Англия не знала ни одного выдающегося явления в этой области. Те немногочисленные английские граверы 16 — 17 столетий, которые нам известны, не выходят за рамки посредственных провинциальных мастеров. Они даже не пытались тянуться за своими коллегами на континенте или хотя бы подражать им. А интерес к гравюре был столь невелик в стране, что и значительные чужеземные мастера гравюры, в отличие от живописцев, редко появлялись в то время на Британских островах. Все это в дальнейшем сказалось на специфике английской гравюры, на своеобразии путей, которыми она пошла. Вероятно, по той же причине английская гравюра пережила и свое рождение, и расцвет за короткий период, длившийся одно столетие. Художественная жизнь Великобритании в 18 веке отмечена интенсивностью развития. В молодом буржуазном процветающем государстве с новой силой заговорили английские драматурги и писатели, поэты и публицисты. Отвечая растущему интересу английского общества, в Лондоне открывались многочисленные книжные издательства, сюда устремлялся со всех концов страны как в обетованную землю каждый, мечтавший прославить себя в науке, литературе, искусстве. В 18 веке, впервые за многие века прозябания на периферийном, зависимом от чужеземных мастеров положении, английское изобразительное искусство обретает свой голос, появляются отечественные крупные художники.

Родоначальником нового английского искусства, искавшим национальные пути его развития, был Уильям Хогарт. Он был первым английским художником-профессионалом, который сделал свое искусство актуальным, наделил его животрепещущим для современников содержанием. Все творчество У.Хогарта, с первых шагов еще начинающего художника до поздних работ прославленного мастера, теснейшим образом связано с гравюрой. Еще до того, как появились первые живописные произведения Хогарта, он уже был автором многих гравюр, в течение первых десяти лет своей художественной карьеры всецело посвятив себя этому искусству. Уже в 1721 году им была выпущена первая самостоятельная гравюра «Пузыри южного моря», выполненная резцом и офортом. На протяжении всей творческой деятельности Хогарт создал самые разнообразные произведения в технике резца — сатирические листы, политическую карикатуру, аллегорические композиции, рекламные карточки, иллюстрации к поэме С.Батлера «Хадибрас» (1726), являвшейся настольной книгой англичан в первой трети 18 века.

Зрелые годы У.Хогарта более всего связаны с работой над живописными сериями на «современные нравственные сюжеты», которые художник вместе с помощниками часто репродуцирует в гравюре. В его знаменитых циклах «Карьера падшей женщины» (1731 — 1732), «Карьера мота» (1734 — 1735), «Модный брак» (1743 — 1745), «Трудолюбие и праздность» (1747), «Выборы» (1755 — 1758) обнажались и бичевались пороки современного художнику общества, уклад жизни, нравы англичан, политические интриги. Хогарт был выразителем идеологии широких слоев английской буржуазии, ее самосознания как ведущего класса, становления и процветания буржуазного строя в Англии в 30 — 40-е годы 18 века. Острие его чрезвычайно своеобразного едкого и бичующего искусства было в равной степени направлено на представителей верхушки нового класса буржуа и сохранившегося в стране феодального дворянства. Сатирическое, критически-тенденциозное и морализирующее искусство Хогарта во многом отражало общеевропейские идеи эпохи Просвещения того времени.

Однако живописные полотна, в которых первоначально Хогарт исполнял свои циклы, не могли отвечать главной цели творчества художника — публицистичности искусства, которое должно «воздействовать на политику, мораль, быт, эстетику своего народа»*. В мастерской их видел ограниченный круг людей, а после продажи картин коллекционеру они становились доступными лишь лицам, посещавшим его дом. Закономерно поэтому было обращение Хогарта к наиболее

* *Лисенков Е.* Английское искусство 18 века Л , 1964, с. 68

массовому, доступному и дешевому виду искусства — гравюре. Она стала верно служить художнику для воспроизведения и тиражирования собственных живописных оригиналов. Его многочисленные листы, как «мизансцены» воспроизводящие картины, последовательно разворачивают события, подводя зрителя к финалу серии-спектакля. Художник вторгается во все сферы жизни. Гравюры, часто чрезмерно перегруженные деталями, в то же время четко и зримо читаются. Он предельно упрощает использование возможностей техники резца и, как правило, соединяет ее с офортом. Резцом и офортной иглой художник проводит жесткие и длинные линии, чаще всего перекрещивающиеся под прямым углом. Эта простейшая штриховка, где строгие прямые линии являются основным формообразующим элементом, не способствует созданию художественного эффекта эстампа. Хогарт сознательно не обращал внимание зрителя на эту сторону работы, ограничивая гравюру лишь пределами содержания. Его листы создавались для «чтения» назидательного урока, а не для любования художественным произведением.

Нередко картины Хогарта репродуцировались граверами*, но часто это делал и сам художник, сознательно прибегая к лаконичному и даже грубому графическому языку в своих листах. Такое исполнение он считал наиболее доходчивым и действенным, к тому же удобным для быстрого и массового тиражирования. Его эстампы пользовались огромным спросом, бесконечно перегравировывались, попадая затем в самые отдаленные места не только Англии, но и Европы. Однако с именем Уильяма Хогарта трудно связывать рождение гравюры в Англии как самостоятельного, эстетически значимого художественного явления. Его гравюры имели главным образом идеологическое и социальное значение.

Под влиянием Хогарта с середины 18 века оживляются интерес и внимание к гравюре, которые не ослабнут вплоть до начала 19 века, стимулируя расширение печатного дела и развитие гравюры. Оно достигло в Англии существенных успехов, но пошло своеобразным и довольно узким путем. Дальнейшая направленность развития гравюры была предопределена уже Хогартом, использовавшим ее репродукционные возможности. Репродукционная гравюра, занимавшая значительное место в искусстве 18 века и на континенте, в Англии почти полностью определила специфику национальной школы во второй половине столетия. Ее расцвет был составной частью общего подъема культуры Великобритании 18 века.

Формирование большой самостоятельной национальной школы гравюры связано в первую очередь с пышным расцветом английской живописи, выдвижением на художественной сцене Англии блистательной плеяды национальных мастеров — Дж.Рейнолдса, Т.Гейнсборо, Дж.Ромни, Р.Уилсона и других.

Сила таланта английских художников была столь велика, что живопись сразу подчинила себе гравюру, не имевшую еще к тому времени в стране самостоятельного художественного языка, бедную собственными графическими традициями. К тому же произведения английских живописцев были достоянием очень ограниченного числа людей даже для обозрения. Как правило, они сразу попадали в частные дома или родовые замки, в которые были куплены. Но все возрастающий интерес английского общества к отечественным художникам, желание иметь у себя хотя бы в воспроизведении их работы, широкое развитие коллекционирования поощряли обращение к репродукционной гравюре. Английская гравюра стала постоянно сопутствовать живописи, переживая вместе с ней небывалый подъем.

При тех же, казалось бы, что и у Хогарта, задачах воспроизведения и тиражирования живописных полотен, английская репродукционная гравюра второй половины 18 века принципиально отличается от его работ, отличается в самом существенном — в подходе к гравюре как искусству. Она теперь отнюдь не носит характера пассивного воспроизведения, ограничивая этим задачи художника, равнодушного к красоте эстампа. Напротив, лучшим произведениям присущ тонкий вкус, творческое исполнение, превращающие гравюру в высокохудожественное искусство. Английская гравюра, хотя и была зависима от живописи, развивалась параллельно с ней по собственным законам. Ее задачи не исчерпывались служебной ролью по отношению к живописи.

В этой связи особенно показателен выбор английскими художниками-граверами новых техник, предпочтительно употреблявшихся во второй половине 18 века. Ранее почти исключительно использовавшиеся офорт и резец, теперь не отвечали духу живописного стиля полотен 18 столетия. Желание не просто изобразить содержание картины, но передать характер ее исполнения, ее живописное обаяние заставило мастеров обратиться в первую очередь к техникам меццо-тинто и пунктира, более других пригодных для этой цели. И этот процесс объективно был связан с общими живописными устремлениями искусства 18 столетия, которые нашли столь яркое воплощение в Англии.

Излюбленная в 18 веке англичанами техника меццо-тинто родилась и впервые была применена еще в 17 веке. Изобретенная голландским любителем-гравером офицером Людвигом фон Зигеном и ввезенная в страну принцем Рупрехтом Пфальцским, техника «черной манеры» тем не менее мо-

* Например, серия «Модный брак», гравированная Б.Бароном в 1745 г



181.
У. Хогарт
Иллюстрация к поэме С. Батлера «Хадибрас». 1726

жет считать своей родиной именно Англию. Вторая половина 18 века стала временем ее триумфа. Меццо-тинто сделалось подлинно национальным искусством, получив в Европе свое второе название «английская манера». Своему столь массовому распространению и успеху она обязана прежде всего тем, что удачно и лучше всех других техник отвечала вполне утилитарному назначению — верности передачи особенностей живописного оригинала. Но эта ее способность влекла за собой чисто эстетические особенности и качества, которые как раз и снискали ей европейскую славу.

Как ни одна другая гравюрная техника, меццо-тинто соответствовало самой эстетической концепции английской живописи 18 века, основанной на предпочтении свободного живописного пятна строгой и упорядочивающей изображение линии. Граверы, как и английские живописцы, не стремились передавать структуру предметов, подчеркнуть объем. В их листах равно отсутствует заметная роль рисунка. Определенно наметившийся сенсуалистический взгляд на мир, характеризующий философскую мысль Англии середины века, нашел свое опосредованное выражение и в художественной практике страны. Вещи, служащие источником только богатых красочных ощущений для живописцев, претворяющих их в симфонию сияющих пятен цвета на полотне, в гравюре словно превращаются в светотеневые образы. Лист, выполненный в «черной манере», строится, как и картина, на богатстве тональных отношений, но колеблющихся в пределах монохромности от густо-черного до сияюще-белого.

Уже в творчестве пионеров этой техники в Англии Исаака Беккета, Уильяма Фейторна и некоторых других мастеров заметны значительные успехи. Самым талантливым из ранних мастеров был Джон Смит. Он много гравировал с полотен Тициана и Корреджо, но особенно славился листами с портретов своего современника, знаменитого художника-портретиста конца 17 — начала 18 века Г.Неллера. Портреты, созданные Смитом (особенно хорош его известный «Автопортрет» с полотна Неллера, 1696), выдают руку художника, умелого в рисунке, чуткого к мягким, нерезким светотеневым градациям. Зернение его досок твердо, но гладко, художник мастерски овладел искусством воспроизведения живописного оригинала, передачей фактуры материала, столь немаловажной для аристократических портретов Неллера.

Новая блестящая страница в истории английского меццо-тинто открывается со второй половины столетия. Она связана прежде всего с деятельностью группы ирландских мастеров, приехавших в середине века из Дублина в Лондон. Они широко развернули репродукционное дело в технике меццо-тинто.

Имя самого значительного художника Джеймса Мак Арделла стоит первым в ряду этих мастеров. За недолгую творческую жизнь он открыл собственную мастерскую в Лондоне, выпустил большое число первоклассных листов с картин старых мастеров. Великолепны его меццо-тинто с портретов А.Ван Дейка («Лорды Джон и Бернард Стюарт»), но особенно много он репродуцировал работы английских художников 18 века: У.Хогарта («Модный брак»), Т.Хадсона («Герцогиня Анкастер») и своего современника, главы английской школы живописи, Дж.Рейнолдса («Джон, граф Роутс»). Листы Мак Арделла свидетельствуют о блестящем владении техникой меццо-тинто, смелом, но деликатном использовании ее возможностей. Зернение его досок образует единый мягкий глубокий тон, нежные переходы от темного к светлому и игра их нерезкого чередования рождают на монохромном листе декоративное и поистине живописное зрелище. Не случайно Рейнолдс высоко оценил репродукции Дж.Мак Арделла со своих произведений, сказав, что «этот человек сделает мое имя бессмертным».

Его ученики Эдвард Фишер, Джон Диксон, Томас Фрай и пользовавшийся особым успехом Джеймс Уотсон унаследовали тщательность и деликатность работы Дж.Мак Арделла, способствуя еще большей славе английского меццо-тинто.

Своего высшего расцвета эта техника достигла в последнюю треть 18 столетия, выдвинув плеяду подлинно виртуозных мастеров. Хотя природа этой техники такова, что мало допускает развития ее выразительных средств и изменения художественных приемов, деятельность таких мастеров, как Джон Рафаэль Смит, Валентин Грин, Уильям Дикинсон, братья Уильям и Джордж Уорды, Ричард Ирлом и ряд других художников, демонстрирует тонкое художественное чутье и мастерство. Они в первую очередь и могли превратить репродукционное меццо-тинто в листы самостоятельной художественной ценности.

При переводе живописного полотна в гравюру значительно меняется характер восприятия произведения. Это связано во многом с уменьшением, как правило, масштаба изображения. Оно приобретает большую камерность, «кабинетность» в листе. Репродуцирование влечет за собой и трансформацию красочной живописности полотна в монохромную светотень. Это требует от гравера поиска такого живописного богатства и нюансировки в пределах одного тона, которые могли бы донести до зрителя красоту и эффект оригинала. Наконец, мастер никогда не должен забывать о совершенно иной матово-бархатистой фактуре изображения, от сочности и глубины которой многое зависит в окончательном декоративном эффекте листа и восприятии произведения зрителем.



182.
У. Хогарт
Иллюстрация к поэме С. Батлера «Хадибрас». 1726

Творческое отношение английских мастеров 18 века к искусству меццо-тинто заставляло их учитывать все эти особенности. Они добивались не только близости к оригиналу в передаче характера исполнения, атмосферы и духа произведения, но сообщали листу специфически гравюрную эстетическую прелесть.

Один из популярнейших художников-граверов своего времени Валентин Грин больше всего славился портретами великосветских красавиц с Дж.Рейнолдса. Около четырехсот портретов, гравированных им, составляют знаменитую серию «Герцогини» (1780-е гг.). Эстампы В.Грина «Джорджиана, герцогиня Девонширская» (1780), «Герцогиня Солсбери» (1781), «Герцогиня Рутланд» (1780) и другие отличаются немного однообразной, но плавной манерой гравирования, спокойными переходами от темного и светлому. Виртуозно отшлифованные светá в сопоставлении с сочной густотой темного тона рождают ощущение ослепительного сверкания атласа, тяжести и ломкости ткани, почти не уступающей в зрительном богатстве красочным тканям живописного оригинала.

Английский портрет, еще с 16 века завоевавший господствующее место в живописи страны, естественно, оказался главным жанром английского меццо-тинто 18 века.

Ведущие мастера «черной манеры», среди которых первое место по праву принадлежит Джону Рафаэлю Смиту, умели прекрасно передать особенности английского портрета. Величавость старого парка, где как правило изображались портретируемые, словно призвана подчеркнуть благородство изображенных лиц. Они всегда близки к природе в соответствии с идеалами англичан того времени, сдержанны и полны чувства собственного достоинства, просты, но не допускают ничего, что англичане называли «vulgar», добродетельны, но в меру кокетливы, часто холодны, но всегда любезны.

Смит в своих работах предстает мастером гораздо более разносторонним, чем его многочисленные коллеги. Он гравирует и «героические» мужские портреты («Адмирал Дункан»). Портретируемый дается на фоне характерной обстановки военного корабля, морского боя. Создается романтически-приподнятая, величественная композиция. Сосредоточенно-сдержанный, более интимный образ передан в портрете «Лорда Кавендиш» с Дж.Рейнолдса.

Среди его листов часто встречаются групповые композиции («Герцогиня Девонширская с дочерью») и обаятельные образы детей, среди которых особенно прелестна «Леди Каролина Монтегю» (1777).

Значение искусства Дж.-Р.Смита в том, что он всегда находил разнообразные, адекватные живописному оригиналу средства выражения в меццо-тинто. В некоторых случаях это достаточно сдержанный по живописности лист, как, например, «Адмирал Дункан», в котором четко выражена силуэтность изображения, без утонченной моделировки или стремление к точности передачи фактуры предметов. Или же это, напротив, торжество живописности, как, например, в портрете «Лорд Кавендиш». Пятна тонко нюансированного одного цвета кажутся взаимопроникающими. Они то сгущаются до сочной черноты краски, не тронутой шабером, то вспыхивают цветом белой бумаги, не принявшей краски с отполированных мест доски. Все вместе рождает сложную светотеневую вибрацию листа, сообщая ему сугубо живописную прелесть. Работа Смита со всем блеском демонстрирует роль фактуры в определении художественного достоинства техники меццо-тинто, как ни в одной другой гравюрной технике. Ровное, достаточно густое зернение доски, многократно проработанной качалкой, дает в отпечатке гравюры «Леди Каролина Монтегю» матово-бархатистую мягкую, становящуюся в пейзаже нежной, серебристо-прозрачной, поверхность листа. Этот эстамп один из наиболее живописных и лирических в творчестве Смита.

Дж.-Р.Смит оставил помимо листов, выполненных в монохромной гамме, немало цветных оттисков, иногда доработанных кистью от руки. Нередко он обращался к жанровым композициям, все более входившим в моду у английской публики. Чаще всего это были репродукции с картин Дж.Морленда, но Смит делал листы и со своих собственных рисунков и картин.

К наиболее талантливым мастерам, чаще всего предпочитавшим портретному различные иные жанры, принадлежит Ричард Ирлом. Резкие контрасты светотени, четкая скульптурность формы, достигаемая жестким разграничением темного и светлого, например, в его листе «Кузница» (с полотна Дж.Райта), свидетельствуют не только о дани художника романтическим настроениям времени, но и о широких возможностях самого меццо-тинто, которое придает совершенно особую тревожно-взволнованную атмосферу произведению.

Но особенно знамениты и хороши листы Ирлома с натюрмортов Ф.Снайдерса, М.Хоббемы, Я. ван Хейсума. Для манеры гравирования Р.Ирлома характерна предварительная подготовка доски офортом до работы на ней «черной манерой». Это сказывается в большой четкости изображения, значительной роли контура в его листах. Например, в гравюре «Натюрморт с фруктами» (1781) с картины Яна ван Хейсума очевидно преобладает узорное начало. В сочетании с мастерски использованными светотеневыми градациями в пределах контура каждого плода и цветка,



183.
Дж.Смит
Автопортрет. 1696. С оригинала Г.Неллера


Vandyke Pinx.t
Lord John & Lord Bernard Stuart Sons of Esme Duke of Lenox.
J. M.cArdell fec.
Done from the Original in the Collection of the Right Hon.ble Lord Royston and the Marchioness Grey.



184.
Дж.Арделл
Лорды Джон и Бернард Стюарт.
С оригинала А.Ван Дейка

185.
В.Грин
Джорджиана, герцогиня Девонширская.
С оригинала Дж.Рейнолдса. 1780

оно создает необычайно богатое декоративно-орнаментальное звучание листа. При этом Ирлом искусно передает фактуру изображенных предметов, покоряет и нежность лепестков цветов, и хрустальность росы, окропившей их.

Конец 18 — начало 19 века было кульминацией и одновременно концом меццо-тинто. Спрос на него был настолько велик, что даже многочисленные издательства в Лондоне, занимавшиеся печатанием и продажей модных эстампов (иногда их возглавляли сами художники, как, например, У.Дикинсон, Дж.-Р.Смит), с трудом удовлетворяли его.

Для эпохи промышленного переворота, начавшегося в Англии в 60-е годы 18 века, весьма длительный кропотливый процесс гравирования в технике меццо-тинто не отвечал духу и потребностям времени. Не удовлетворяла теперь и малотиражность листов в этой технике. Практические и рациональные задачи породили мнимое «усовершенствование» меццо-тинто, приведшее его в конечном итоге к гибели. Замена медной доски с быстростирающимся зернением на прочную стальную лишила оттиск былой сочности и бархатистости, вызвала измельчение и жесткость общего тона. К концу первой трети 19 века оригинальное искусство репродуцирования превратилось в механическое ремесло тиражирования репродукций.

Помимо меццо-тинто, в котором Англия 18 века достигла своих самых выдающихся успехов в гравюре, в стране получает распространение техника пунктира. Пунктирная манера по своей популярности и достижениям соперничала с меццо-тинто. Она была прозвана на континенте «английской манерой», также завоевав лидирующее место в Европе.

Пунктир, как и меццо-тинто, был техникой, завезенной в Англию с континента. Но там наибольшей популярностью пользовалась карандашная манера, связанная с высокой культурой европейского рисунка 18 столетия. В Англии же, где рисунок не поднялся на значительный уровень (за исключением Т.Гейнсборо), распространяется разновидность карандашной манеры — пунктир. Именно пунктир как нельзя более удачно соответствовал эстетическим потребностям и вкусам англичан. Он отвечал общей направленности культуры времени и прочно утвердился здесь, обретя подлинную родину, и служил также в основном репродукционной техникой.

Вслед за сентиментально окрашенной поэзией Дж.Томсона, У.Коллинза, Т.Грея, чувствительными романами С.Ричардсона, а также произведениями других поэтов и писателей середины века, прививших публике вкус к прелестям деревни, сельской тишины, домашнего уюта, возвышенным и нежным чувствам, эти темы стали необычайно модны в английской жанровой живописи. Это вызвало большой спрос на репродукции с них. Сентиментально-романтические, подчас идиллические настроения нашли удачное претворение в пунктирной манере. Воздушная, основанная на мельчайших точках, методично нанесенных иглой, словно легкой паутиной рождающих изображение на листе, пунктирная манера способна в цветных оттисках давать нежнейшую и разнообразную раскраску, соответствующую условному цвету живописных оригиналов, с которых делались гравюры. Эти листы обычно выдержаны в розоватых, голубоватых, коричневато-желтоватых тонах.

Начало и высший подъем ее в стране связан с именем Франческо Бартолоцци. Как и его многочисленные ученики и подражатели Пелтро Уильям Томкинс, Чарльз Найт и другие, Бартолоцци чаще всего обращался к картинам и рисункам необычайно модных в то время иностранных художников Дж.Чиприани и особенно А.Кауфман, работавших в Англии. Он умел великолепно передавать нежно и условно раскрашенные чувствительные, часто слащавые и жеманные мифологические композиции этих художников. Не случайно Кауфман всячески поощряла репродуцирование своих произведений Бартолоцци, а Чиприани работал почти исключительно для него.

Столь же удачно пунктир подходил для воспроизведения популярных жанровых картинок английских художников, особенно сельских сценок Дж.Морленда и изображений незатейливых сельских развлечений. К подобному роду гравюр относится лист ученика Бартолоцци Ч.Найта «Рыбная ловля», с оригинала малоизвестного художника-жанриста Р.Уестолла. Гравюра не слишком умела по рисунку, но нарядна и эффектна по разнообразным, более, чем обычно в пунктире, ярким цветам, с их нерезкими, но очевидными оттенками темного, почти черного, красноватого, вспыхивающего голубого.

Но скрупулезная, требующая большой тщательности исполнения техника пунктира с художественной стороны представляется довольно скучной и ограниченной в своих возможностях. Листы кажутся слишком однообразными, и характеристика индивидуальной манеры различных мастеров крайне затруднительна. Тем не менее лучшие работы самого Бартолоцци и некоторых других граверов выполнены со всем совершенством этой техники. Часто они репродуцируют не только работы названных художников, но и мастеров «большого» стиля.

К их числу прежде всего относятся репродукции с Рейнолдса, например «Портрет Лавинии

186.
Р.Ирлом
Натюрморт с фруктами. 1781.
С оригинала Я. ван Хейсума




Painted by Sir Joshua Reynolds.
Engraved by F. Bartolozzi, R.A. Engraver to His Majesty.
The Rt. Hon.ble Countess Spencer



187.
Ф. Бартолоцци
Портрет Лавинии Спенсер. 1787

188.
Ч. Найт
Рыбная ловля. С оригинала Р. Уестолла

Спенсер» (1787) Бартолоцци. Густая сеть мельчайших точек, сгущаясь в фоне портрета, разрежаясь в изображении фигур, создает тончайшую градацию тона. Художник мягко, плавными переходами передает нежный и обаятельный образ девушки. Здесь самому настроению модели, мечтательному и чуть задумчивому, более интимному, чем в обычных парадных портретах Рейнолдса, пунктир ближе, чем более сочное, торжественное и материальное меццо-тинто. Однотонность коричневатой краски, которую Бартолоцци вообще часто использовал (так же, как однотонную сероватую), не превращает лист в раскрашенную картинку.

Многие листы в пунктирной манере отличаются несомненной декоративностью, но, как правило, им недостает свободы и живости. Современному зрителю они нередко представляются достаточно скучными и однообразно-манерными. Несмотря на все это, пунктир привлекал к себе многих мастеров. Среди них были и известные граверы в меццо-тинто Дж.-Р.Смит, У.Уорд, У.Дикинсон, Дж.Уотсон и другие. Глава английской школы пунктира Бартолоцци был в числе первых избран в члены созданной в 1768 году Королевской Академии художеств. Во второй половине 18 века слава пунктирной манеры и Бартолоцци вышла далеко за пределы Англии. Часто в это время на обучение к знаменитому мастеру приезжали художники с континента, среди которых был и русский пенсионер Академии художеств Г.Скородумов.

Основанный на цветном пятне и исключающий всякую линейность, пунктир оперирует тональными отношениями и родствен меццо-тинто по самой своей природе. Как и «черная манера», он вполне отвечал живописному стилю искусства своей страны, что также способствовало укоренению и популярности пунктирной манеры в английском искусстве. Этой же причиной в свою очередь может объясняться очень слабое внимание англичан в 18 веке к классической резцовой гравюре. Ее холодный рационализм, строгость и чеканность, рождавшиеся линией как единственным формообразующим элементом, были прямо противоположны эстетике и сенсуалистическим воззрениям того времени.

Но и резцовая гравюра не могла остаться в стороне от господствовавшего в стране направления. Помимо ревностных хранителей ее давно выработанных и устоявшихся приемов и классических традиций Роберта Стренджа и Уильяма Шарпа, в Англии в 70-е годы родилось новое направление резцовой гравюры, которое возглавил художник Уильям Вуллет. Как и другие техники, резцовая гравюра в Англии была почти исключительно репродукционной. Но вместо традиционного воспроизведения работ старых мастеров, таких, как Тициан, Корреджо, чаще всего встречающихся в листах Стренджа и Шарпа, в гравюрах Вуллета все прочнее занимали место английские художники 18 века.

Величествен и живописен его лист «Одиночество» (1778) с картины крупнейшего английского пейзажиста того времени Р.Уилсона. Мастер стремится передать в монохромной гравюре большое богатство оттенков цвета. Он не сводит поверхность листа к скучной монотонности, придает ей разнообразие, сообщает листу максимальную живописность, возможную в резцовой технике. Для этого Вуллет усложняет характер штрихов, то широких и волнистых, то коротких параллельных, то более текучих и длинных. Живописность достигается дополнительной обработкой доски офортной иглой, процарапывающей тонкие линии различной глубины, многократным травлением и окончательной проработкой резцом. Своим усложненным новаторским методом Вуллет мастерски переводил тоновые ценности оригинала в линию, не лишая лист общего живописного впечатления. В результате его гравюры утрачивают ясность большинства традиционных эстампов резцом, словно освещенных ровным сероватым светом. «Ни один из старых мастеров не имел ни малейшего представления о той красоте и силе эффекта, которые могут быть достигнуты при помощи комбинации резца и иглы»*. Современники Вуллета оценивали его как реформатора в этой области.

Несомненный интерес Вуллета к современности сказывается и в серии гравюр «Виды английских парков», столь модных в то время, и в обращении к английской литературе 18 века. Очаровательна его иллюстрация к роману О.Голдсмита «Векфильдский священник», выполненная в 1788 году. Она исполнена, как и все другие иллюстрации к книге, по рисункам Т.Херна. Удивительное чувство спокойствия, умиротворенности и патриархальной поэзии пронизывает далекие виды, открывающиеся на заднем плане, и всю сцену, и каждого героя, разместившегося за столом под сенью ветвей деревьев. Свободная манера исполнения, легкое нанесение штриха, как всегда применяющееся дополнительное травление и офорт удачно передают атмосферу английского сентиментального романа. Вместе с тем они демонстрируют оригинальное использование Вуллетом старейшей техники.

Самобытно и не имеет аналогий в современном ему английском искусстве графическое творчество Джона Флаксмана. Многие его рисунки перегравировывались в технике резцовой гравюры, в основном итальянским гравером Т.Пироли. В своих графических сюжетах к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера (1793), к трагедиям Эсхила (1795) и к «Божественной комедии» Данте (1802) Флаксман оперирует лишь линией, достигая максимально рацио-

* Stratt J. A biographical dictionary of engravers. London, 1786, v. II, p. 427



189.
Дж.-Р. Смит
Леди Каролина Монтегю. 1777
С оригинала Дж. Рейнольдса



190.
Дж.-Р.Смит
Адмирал Дункан

191.
Дж.-Р.Смит
Лорд Кавендиш. С оригинала Дж.Рейнолдса


Engraved by J.R. Smith
LORD RICH.D CAVENDISH

налистического, очищенного от деталей и каких-либо излишеств рисунка, приближенного по строгости к чертежу. На фоне преобладающей устремленности английского искусства к живописности ясные антикизирующие контурные композиции Флаксмана демонстрируют особую линию в графике Англии конца 18 века. Гравюры резцом, а также в мягкой карандашной манере, например, иллюстрации к поэме «Теогония» Гесиода (1817), созданные по контурным рисункам художника, получили название «очерковых» и импонировали многим любителям своей «разумностью», «экономией средств», красотой и выразительностью контура. Листы мастера производили на многих художников большое впечатление и оказали воздействие на искусство русского художника Федора Толстого.

Совершенно исключительное явление в истории английской графики представляет искусство талантливого английского поэта и чрезвычайно своеобразного художника Уильяма Блейка. В причудливых символических и аллегорических образах Блейк высказывал свои суждения о мире и челове-

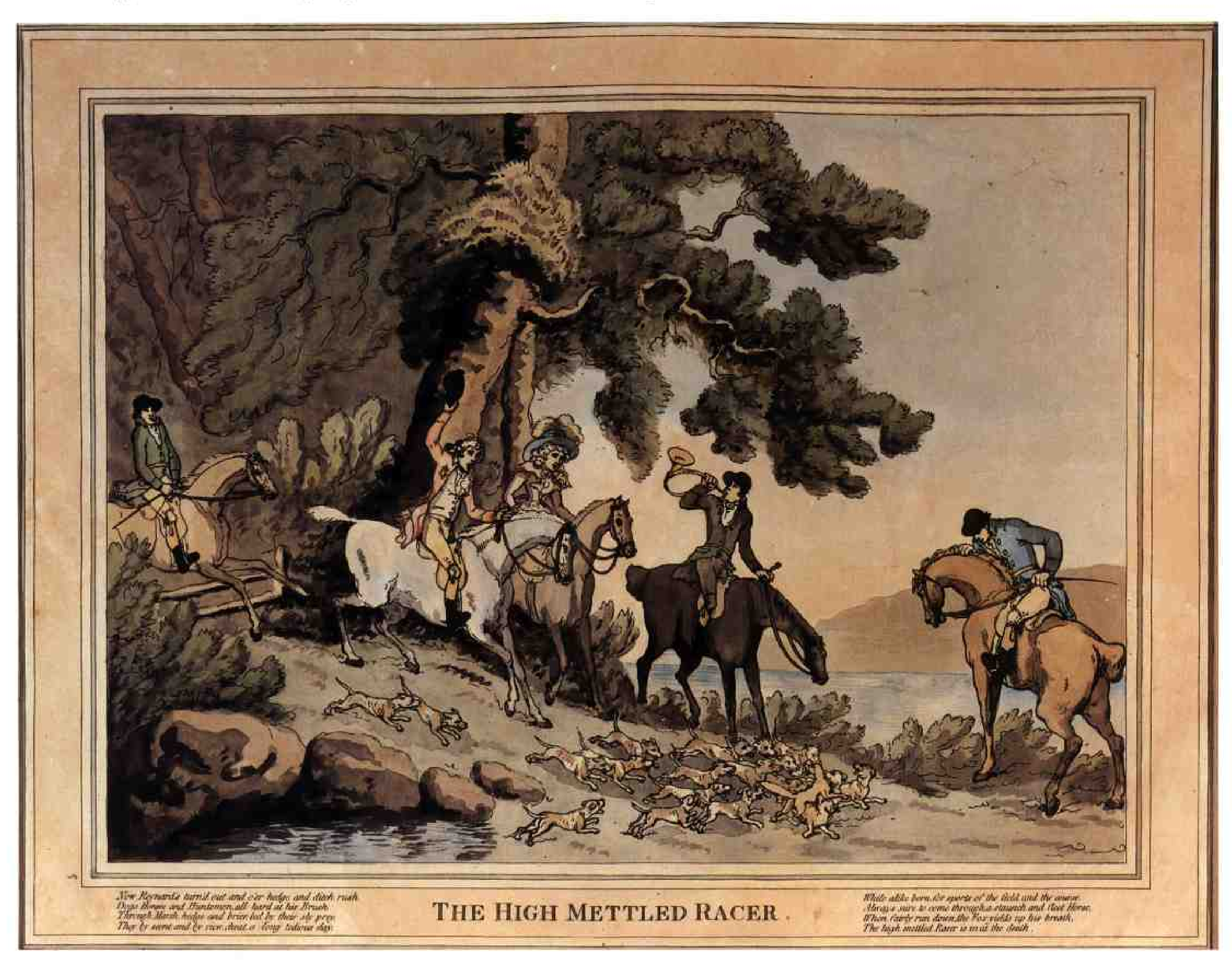


192.
Т. Роуландсон
«Немного больше». 1791

честве, стремился выразить протест против окружавшей его несправедливости и мечту о свободе. Он много иллюстрировал произведения любимых и близких ему по духу авторов — Данте, Вергилия, Дж.Мильтона, а также свои собственные поэтические произведения.

Литературное творчество Блейка неотделимо от изобразительного. Он мечтал об издании своих стихов, но ни один издатель не рисковал печатать его книги, иллюстрации к которым он всегда создавал сам. Он изобрел для этого свой собственный оригинальный способ — выпуклый офорт, нередко раскрашенный. Так как для каждой книги он делал свою гравировку, печать и раскраску от руки, немногочисленные экземпляры этих книг всегда отличались друг от друга.

Блейк превосходно владел излюбленной англичанами в графике еще со времен средневековья выразительной контурной линией. Он использует ее то в реалистических, конкретных изображениях, то превращает в затейливые орнаментальные росчерки и извивы.



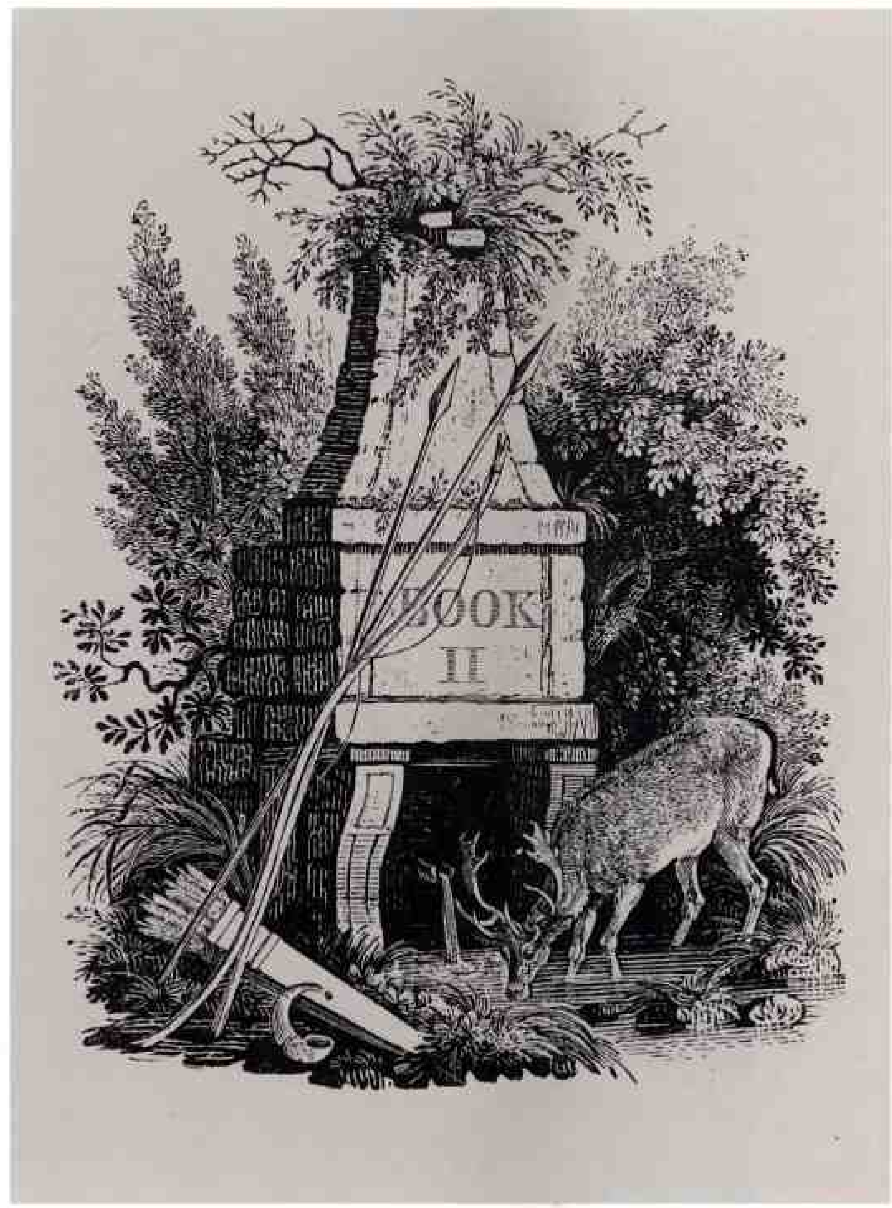
193.
Т.Роуландсон
Большая охота. 1789

Этими качествами отличаются его бесхитростные, полные тонкой поэтичности ранние произведения — книги «Тель» (1789), «Песни невинности» (1789), «Песни опыта» (1794).

Возрождая традицию ранних английских миниатюр, он оставляет иногда очерковые рисунки нераскрашенными, но контуры делает цветными. Блейк прибегает к этому способу, например, в гравюрах к поэме «Иерусалим» (1804 — 1820). Вообще цвету в своих гравюрах художник придавал большое смысловое и декоративное значение, и трудно представить себе его гравюры к ранним книгам без использования цвета.

Уильям Блейк работал в самых разнообразных техниках — офорте, пунктире, карандашной манере (например, в гравюрах по рисункам Флаксмана) и изобретенном им выпуклом офорте, пробовал рисовать на камне, когда литография еще только зарождалась. В более поздние годы художник обратился и к гравюре на дереве, создав гравюрки-заставки к «Буколикам» Вергилия (1821). От этих маленьких листов, где белые штрихи вспыхивают





194.
Т. Бьюик
Титульный лист к поэме У. Сомервиля «Охота». 1802

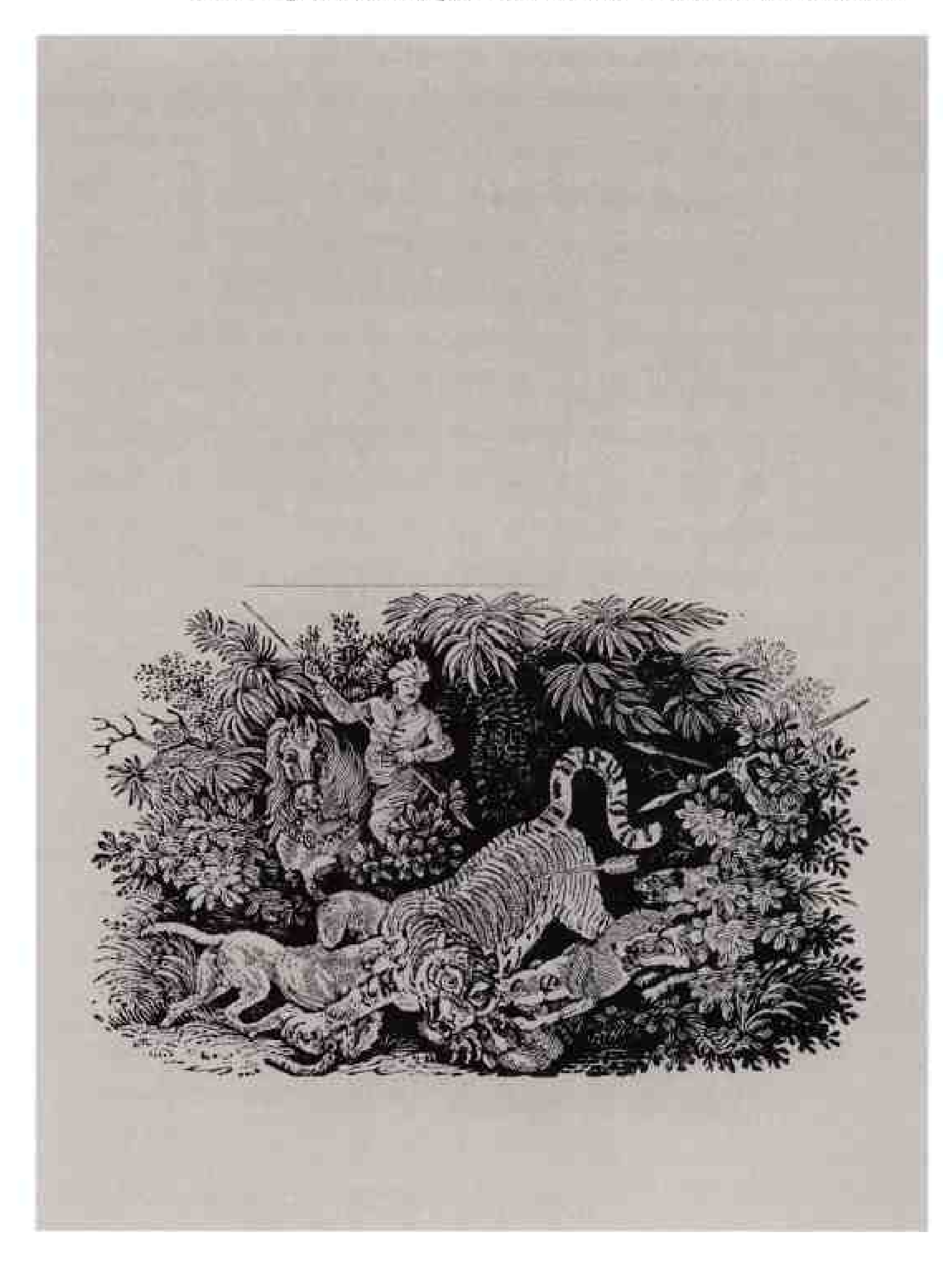
195.
Т. Бьюик
Титульный лист к поэме У. Сомервиля «Охота». 1802

как искорки в преобладающем темном пространстве, веет величавым покоем и в то же время таинственностью.

Но любимой техникой Блейка была линейная резцовая гравюра. И только в руках этого мастера она обрела в Англии былое величие взамен вспомогательного, подчиненного назначения, которое резцовая гравюра в основном имела у большинства других соотечественников Блейка. Художник виртуозно работал резцом, преодолев традиционные строгость и рационализм, свойственные этой технике. Его редкое дарование в полной мере раскрылось в поздних работах и «рисунках на меди» (так он называл свои гравюры), например, в иллюстрациях к «Книге Иова» (1825). В пределах небольших книжных листов Блейк достигает удивительного разнообразия композиционных решений, ощущения мятежной силы и монументальности образов.

Творчество Блейка стояло особняком в английском искусстве его времени, было мало известно и не пользовалось успехом при жизни поэта. Оно было оценено много позднее. Наследие Блейка представляет собой яркую страницу в английской гравюре, а изобретенная им техника выпуклой печати — единственное в своем роде явление в истории гравюры.

Гораздо более широкое распространение в Англии по сравнению с резцом получил офорт, соперничавший по массовости тиражей с меццо-тинто и пунктиром. Прекрасным мастером, работавшим почти исключительно в этой технике, сочетавшим офорт с акватинтой, был выдающийся английский живописец 18 века Томас Гейнсборо. В свое время более всего прославившийся как портретист, он остался чужд увлечениям популярной репродукционной техникой меццо-тинто, хотя другие английские граверы очень много репродуцировали в ней его портреты. Поэтическая натура Гейнсборо особенно тяготела к жанру пейзажа, который почти не имел спроса у английской публики того времени. Тем не менее особенно в 70 — 80-е годы он часто обращался к этому жанру, создавая прекрасные, чуть меланхоличные пейзажи в живописи и рисунке. Гейнсборо был лучшим мастером рисунка в Англии и наиболее ярко его дарование рисовальщика проявилось в сельских пейзажах. Некоторые его гравюры, выполненные в офорте (мягком лаке и акватинте), воспроизводят его собственные работы в рисунке. Обе излюбленные техники Гейнсборо блестяще соответствовали мягкому и поэтичному живописному стилю его работ. Но художник мало использовал гравюру для репродуцирования. Чаще всего его листы становились автономными, оригинальными произведениями, сохраняющими ощущение спонтанности рисунка. Таковы его пасторальные и элегические гравюры 80-х годов с изображением лесных пейзажей с фигурами, повозками или хижинами, например, «Деревенский церковный двор», «Пастух, читающий надпись на надгробном камне разрушенной церкви». В офортах, выполненных в очень свободной, чуть «смазанной» живописной манере рисунка, линии процарапаны так, словно они нанесены быстрыми штрихами карандаша. Кажется, налетевший порыв ветра заставляет все трепетать, лишая изображение четкости. В гравюрах выражено созерцательное и сентимен-



196.
Т.Бьюик
Концовка к поэме У.Сомервиля «Охота». 1802

тальное отношение Гейнсборо к сельской жизни. Но все же пейзажный офорт Гейнсборо стоял особняком в английской гравюре 18 века, ибо не имел массового распространения. В широкой практике английский офорт развивался очень специфически и его применение было связано более всего с сатирической графикой. Эта область английской гравюры 18 века была самобытным национальным явлением в искусстве страны. Она была связана с традиционным качеством английского характера — любовью к шутке, забавному веселому рассказу, и в то же время неистребимым стремлением поучать, наставлять, часто посредством смеха. Целый ряд художников и граверов этого направления — Томас Гилрей, Томас Роуландсон, Ричард Ньютон, Генри Банбери, Джордж Вудвард и другие обратились к изображению реальной повседневности Англии во всем ее многообразии, шуме, пестроте и изменчивости. Они дали жизнь национальной школе карикатуры. Ее яркий расцвет во второй половине 18 века был во многом вызван в первую очередь активизацией общественной жизни Англии, вступившей в эпоху промышленного переворота. Имея в лице У.Хогарта своего непосредственного предшественника, английские карикатуристы Нового времени закономерно изменили направленность его искусства, связанного с эпохой Просвещения.

Английская карикатура — искусство острое, характерное, гротескно отображающее каждое жизненное происшествие, политическое событие и бытовые забавные ситуации. Карикатуристы являлись своего рода комментаторами времени. Они делали остроумные, а подчас едкие карикатуры, в равной степени касавшиеся всех слоев английского общества, никому в сущности не служа до конца.

В соответствии с особенностями жанра Т.Гилрей, Т.Роуландсон и другие изобрели оригинальный язык для своих листов. Карикатуристам было тесно в рамках статичных и театральных хогартовских сатирических картин и гравюр. Малоподвижная и скучноватая резцовая техника также не отвечала духу их искусства. Перо, схватывающее на ходу и фиксирующее на бумаге все события, быстрое и гибкое, стало их главным орудием. А офорт явился самым подходящим и соответствующим требованиям художников средством репродуцирования перовых рисунков.

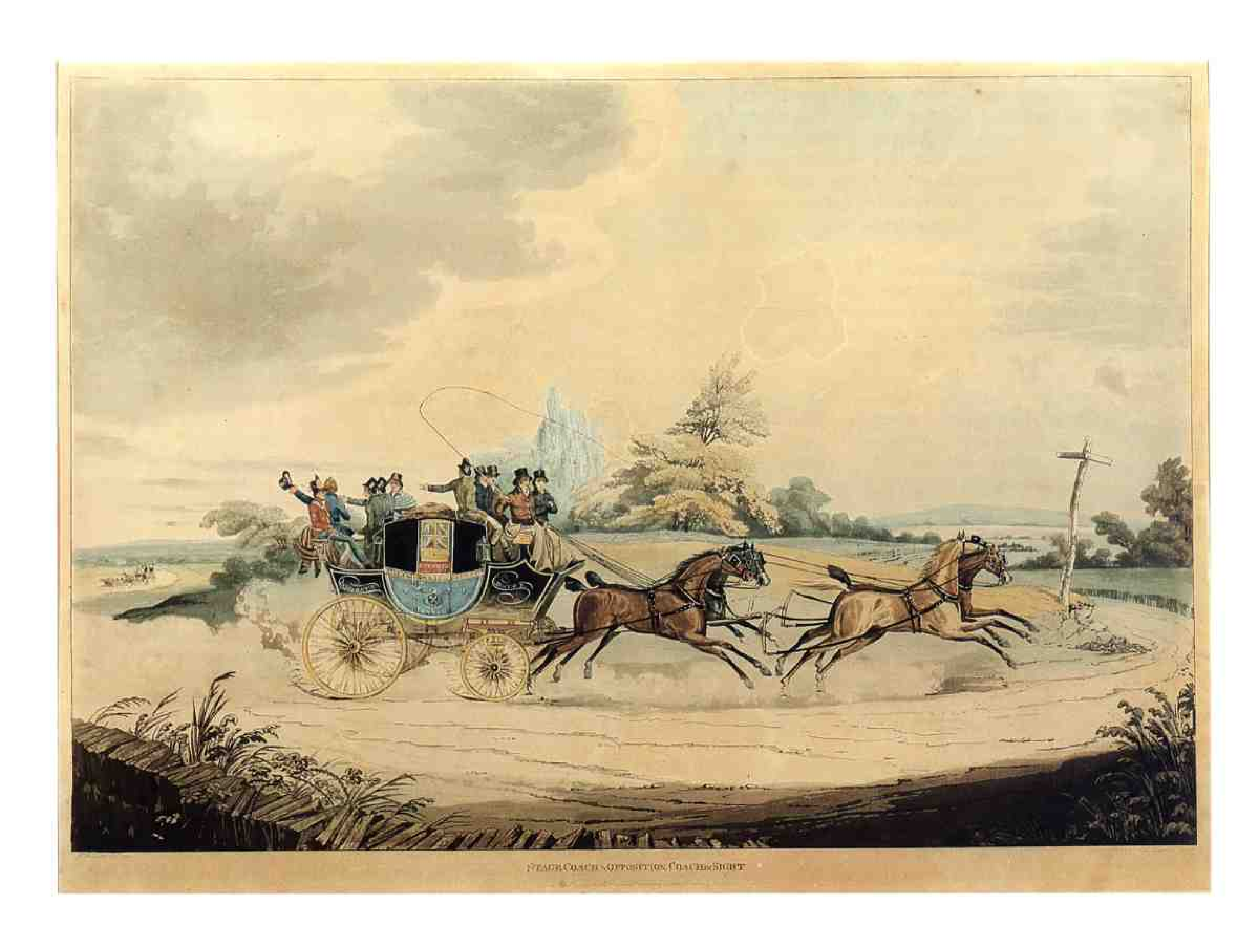
Офорт — очень гибкая и самая «рисовальная» из всех гравюрных техник. Он отлично мог передавать линейность всегда контурных, а не пластичных рисунков английских художников, характер динамичных штрихов. Они то грубоватые и сильно протравленные, так что иногда контур чуть возвышается над плоскостью листа, или тонкие, более спокойные, словно тающие на бумаге. Нередко в целях возможно большей близости к оригинальному рисунку, сам рисунок накладывался карикатуристом на загрунтованную доску. Затем легким процарапыванием иглой он переводился на грунт, отчего конечным эффектом в эстампе после травления была полная иллюзия рисунка.

Самые знаменитые карикатуристы больше всего гравировали свои собственные рисунки. Из 1500 листов, сделанных Т.Гилреем, большинство составляют политические карикатуры по его же рисункам. Т.Роуландсон, наиболее талантливый из них рисовальщик, чаще всего сам переводил свои рисунки в офорт, раскрашивая от руки первые экземпляры. Благодаря частому искусному применению акватинты, его листы приобрели особую яркость и живописность. Они производят впечатление пестрой киноленты, повествующей о колоритной, суматошной и разнородной жизни Англии. В своих карикатурах он заглядывает в аристократические салоны и картежные дома, сомнительные притоны, бродит по городским закоулкам и модным курортам, принимает участие в охотах, скачках, посещает врачей-шарлатанов и театральные уборные. И везде острый глаз, язвительный ум и редкий дар карикатуриста находят повод посмеяться, поиздеваться и выразить свое восприятие современной действительности на самобытном графическом языке.

Офорты Т.Роуландсона, такие например, как «Большая охота» (1789), «Немного больше» (1791), отличаются удивительно подвижной и гибкой линией, не скованной законами академического искусства. Его листам присущ беспокойный ритм линий. Фигуры чаще всего обрисованы несколькими быстрыми, отрывистыми штрихами, придающими особое эмоциональное динамичное звучание эстампам. Художник бегло намечает все второстепенное, но выпукло, гротескно и выразительно передает главное в сюжете. Особую роль в карикатуре играет цвет. Обычно он вводится ярким пятном, становясь важным акцентом, органически вплетаясь в композицию.

Карикатурные листы, пользовавшиеся огромным спросом, с помощью офорта тиражировались, выставлялись в многочисленных эстампных лавках Лондона, проникали во все уголки Англии, попадали в Европу.

Таким образом, и офорт в Англии использовался как репродукционная техника, не нарушая специфики английской гравюры 18 века. Он удачно подошел для воспроизведения по существу самого популярного рисунка в Англии 18 века — карикатуры. Многие карикатурные листы выполнены в технике акватинты — разновидности офорта. Цветная гравюра на металле, исполненная с нескольких досок, покрывавшихся разными красками, воспроизводила не только полутона, переходы от света к тени, но главное — цвет. Сложная,



197.
Р. Хавелл
Почтовые кареты. 1815. *С оригинала Дж. Полларта*

требующая большой кропотливости и тщательности исполнения, цветная акватинта явилась одной из новых гравюрных техник, изобретенных в 18 веке. В Англии она была впервые применена художником и гравером Полем Сэндби в 1774 году. По мере того, как акватинта технически совершенствовалась и открывалась художниками как наиболее подходящий способ репродуцирования любимой англичанами акварели, она получала все большую популярность. Ее охотно использовали карикатуристы, многочисленные иллюстраторы книг, создатели альбомов. Особое распространение акватинта получила в Англии в конце 18 — первой четверти 19 века, став одним из самых массовых видов цветных гравюр, постепенно вытеснявших более строгую и сдержанную «черную манеру» и пунктир, преобладавших в 18 столетии. Лучшим листам, исполненным в акватинте П.Сэндби, Т.Роуландсоном, В.Гилпином, присущи живописность, звучность красочной гаммы, эффект ярких цветовых пятен.

В Лондоне возникает ряд издательств, специально занимавшихся гравированием и продажей альбомов гравюр, исполненных в технике цветной акватинты. Одним из наиболее известных и истинных служителей новой гравюрной «музы» был издатель Р.Аккерман. В столице Британии работали семьи художников-граверов, репродуцировавших в акватинте акварельные серии, в которых художники с возраставшим интересом и любовью изображали популярные у англичан «спортивные» сцены и архитектурные топографические пейзажи своей страны.

Художники из семьи Хавеллов славились как лучшие акватинтисты, тонко передававшие особенности яркой, с мягкими тонами и переходами акварельной живописи конца 18 — первой половины 19 века, с преобладавшими видовыми и жанровыми сюжетами. Роберт Хавелл награвировал прекрасные книги «Виды Темзы», «Виды поместий английской знати», а также серии жанровых сценок, как, например, акватинта «Почтовые кареты» (1815) с акварели популярного художника и гравера первой половины 19 века Джеймса Полларта. Такого рода незатейливые повседневные сценки, а также листы с изображением скачек, охотничьих выездов, знаменитых лошадей, часто в сочетании с топографическими пейзажами, исполнены обычно с документальной точностью, подчас суховато и в отличие от бытовой карикатуры без юмора. Примером тому служит серия акватинтных листов Роберта Розенберга «Путешествие в дилижансе», исполненная им в 1828 году по акварелям Дж.Полларда. Особую прелесть лучшим акватинтным гравюрам придают ретушь оттисков на бумаге, подкраска от руки акварелью или гуашью, поэтому листы обретают очарование оригинала и большую художественную ценность. Однако в более поздних гравюрах все реже встречается прикосновение кисти художника, акватинта постепенно превращается в массовое, почти ремесленное средство тиражирования банальных жанровых сцен.

В области ксилографии Англия не выдвинула большого числа мастеров, но дала мировому искусству талантливейшего преобразователя этой старейшей граверной техники. Его имя Томас Бьюик. Хотя значение Бьюика относится в большей степени к техническим завоеваниям и усовершенствованиям, в его произведениях чувствуется рука подлинно английского художника. Его искусство связано с культурой Англии, занятиями и устремлениями английского общества конца 18 — начала 19 века.

Техническая революция, совершенная Бьюиком, который стал использовать вместо продольной доски торцовую, привела и к совершенствованию художественных качеств гравюры на дереве. Прежде всего деревянная гравюра, бывшая ранее линейной, превратилась в тоновую. Художник стал сравнительно свободно при обработке доски двигаться от темной плоскости к светлым углубленным линиям. Он добивался поразительно тонких и разнообразных тоновых отношений. Сам факт подобного преобразования в гравюре на дереве объективно шел в русле отмечавшейся общей живописной устремленности английского искусства 18 века. Чаще всего Бьюик обращался к столь любимым в английском обществе того времени темам, воспевающим красоту и тишину природы Англии, изображая заброшенные и дикие уголки леса, тенистые водоемы, птиц и животных, населяющих их. И это выдает в нем типично английского художника своего времени, выразителя вкуса и настроений, царивших тогда в стране.

Превосходны иллюстрации Т.Бьюика к «Басням» Джона Гея (1779), «Истории четвероногих» (1800), «Истории британских птиц» (1797). В них гравер выступает как талантливый рисовальщик, тонкий, проницательный наблюдатель природы, чувствующий и понимающий ее. Ему, как и другим его современникам, свойственны большая любовь к миру растений и животных, живое чувство юмора, особенно заметное в некоторых концовках к главам. Гравюры Бьюика помимо технического мастерства исполнения восхищают высокой художественной организацией листа. Всегда небольшие, сделанные в виде виньетки или миниатюры, они чаще всего изображают животных на темном фоне, почти не тронутом штихелем. Благодаря этому внимание зрителя словно удерживается на главном. Живой мир изображается художником с ювелирной отточенностью. Однако его гравюры никогда не носят скучно-иллюстративного учебного характера. Изображение птиц и животных у



198.
Р.-С. Розенберг
Уголок Гайд-парка. 1828
С оригинала Дж. Полларта

Бьюика отличается не только анатомической верностью и точно уловленными повадками, но они всегда красивы, как в драгоценной миниатюре. При этом Бьюик умело разнообразит поверхность всего листа. Он сочетает тщательно обработанные штриховкой и черточками части доски с нетронутыми поверхностями. Создается своеобразный прихотливый узор, построенный на чередовании темных и светлых мест. Техническое открытие Бьюика быстро распространилось в Англии и в Европе. Оно навсегда закрепило честь важнейшего усовершенствования в деревянной гравюре за английским мастером.

Обособленность английского искусства от континентального ярко проявилась и в своеобразии развития гравюры. Английские мастера в большинстве остались равнодушными к тем самостоятельным поискам и задачам в гравюре, которые волновали художников-графиков на континенте. Но в области репродуцированной гравюры они без сомнения занимали лидирующее положение. Из пассивного воспроизведения художники превратили репродуцирование в своеобразное большое искусство. Они подняли культуру репродукции на высокий художественный уровень, виртуозно развив и приспособив самые различные ввезенные с континента техники на службу живописи и вкусам английской публики 18 века. Качество лучших английских репродукционных гравюр столь высоко, что сообщает этим листам новую самостоятельную художественную ценность, не исчерпывающуюся степенью схожести с оригиналом. Английская репродукционная гравюра 18 века — интереснейшее художественное явление в культуре страны, к которому применимы собственные эстетические критерии оценки.

Популярность английской гравюры была необычайно высока. Многие талантливые граверы участвовали в выставках Объединенного общества художников и Свободного общества художников, устраивавшихся в Лондоне. Наиболее известные и модные мастера репродукционной гравюры в Англии получали высокие звания «личного гравера короля» или «личного гравера принца Уэльского».

Слава английской гравюры конца 18 века достигла континента. Там с интересом следили за развитием английской гравюры, нередко приглашали крупнейших мастеров в Европу, давали заказы на репродукции с картин. Имена английских граверов в большинстве были известны на континенте гораздо шире, чем художников — авторов живописных оригиналов.

Главные репродукционные английские техники меццо-тинто и пунктир вместе с оригинальнейшей школой английской карикатуры и завоеваниями Бьюика внесли значительный вклад в историю европейской гравюры.

Автор статьи: Н.Ковалдина. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, И.А.Радченко. Корректор английского текста О.А.Татищева.

English Engraving: 18th Century

In the eighteenth century aquatint, mezzotint and the soft-ground technique gained wide currency among the English engravers. In the article *English Engraving: 18th Century,* N.Kovaldina notes that, in spite of the trend of reproducing paintings, the finest engravers had individual styles (John Smith, John Valentine Smith, Charles Knight, Rowlandson, Valentine Green, Earlom, and others). Special attention is given to the superb works by Hogarth and Blake.

